

L'univers multi-sensoriel de l'Odin Teatret dans « Le squelette de la Baleine » : éloge et stimulation de la synesthésie du spectateur

di Arianna Berenice De Sanctis
ab.desanctis@gmail.com

Inside the skeleton of the whale is a performance of the Odin Teatret created in 1996. His subject is inspired by *Before the law*, parable contained in the novel *The Trial* of Franz Kafka. The *mise-en-scène* and the performers' acting techniques aim at activating the sympathetic resonance with the spectator through a multi-sensorial stimulation. The audience seats around the stage area in front of an elegantly prepared table with bread, olives and red wine. The spectator is invited to participate to a funerary banquet in which hearing, taste, view and smell are involved. By analyzing fragments of this performance, throughout actors' testimonies as well as reviewers' and audience's reception, this paper overviews the psychophysical and sensory involvement of the spectator and shows the different levels of meaning of this performance.

L'Odin Teatret, connu également sous le nom de *Nordisk Teaterlaboratorium*, est un groupe de théâtre international fondé en 1964 en Norvège par Eugenio Barba et des acteurs refusés par le conservatoire d'Oslo. À partir de 1966, ce groupe s'installe à Holstebro, dans le Jutland danois, où une ferme est mise à sa disposition par l'administration locale ; de nouveaux membres intègrent alors l'équipe. Pendant ses cinquante-deux ans d'existence, cet ensemble a produit trente-cinq créations : des spectacles de groupe, des solos et des démonstrations de travail. L'Odin Teatret a tissé un réseau international et a été connu non seulement pour ses performances mais aussi pour ses nombreuses activités artistiques, communautaires, pédagogiques et éditoriales.

*Dans le squelette de la Baleine*¹ est une performance créée par l'Odin Teatret en 1996 et qui, en l'espace de 10 ans, a été jouée dans 17 pays

¹ Différents comédiens ont interprété *Dans le squelette de la baleine*. Dans la dernière version à laquelle nous avons assisté (2016) les interprètes étaient les danois Kai Bredholt, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen et Frans Winther, les italiennes Roberta Carreri et Elena Floris, l'italo-anglaise Julia Varley et le canadien Donald Kitt.

différents², à partir des « cendres » du spectacle qui l'a précédée, *Kaosmos* (1993-1996).

Ferdinando Taviani, professeur universitaire mais également conseiller littéraire de l'Odin et membre de l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), propose de distinguer, au sein de la production du groupe, les spectacles nouveaux (qui comportent un travail de recherche importante, l'équipe recommençant à chaque fois sa création à partir de zéro) et les spectacles de montage (basés sur une composition rapide de matériaux précédents)³. *Dans le squelette de la baleine* est, suivant Taviani, une exception ; bien que ce spectacle ait été créé à partir d'un spectacle précédent, il ne rentre pas en effet dans la catégorie des spectacles de montage parce qu'« il ne pousse pas les matériaux vers la diffusion et le grotesque, mais au contraire vers la condensation »⁴. Qui plus est, comme Taviani le fait remarquer, les spectateurs admis dans le spectacle *Kaosmos* (190) se réduisent de plus d'un tiers⁵ in *Dans le squelette de la baleine*, présenté par l'Odin comme étant un « spectacle secret » ou « rituel vide »⁶. Quant à la genèse de *Dans le squelette de la baleine* à partir de *Kaosmos*, Eugenio Barba explique :

² Le spectacle a été présenté en 2016 à Paris (France), en 2015 à Holstebro (Danemark), en 2014 à Holstebro, Aarhus (Danemark) et à Caracas (Venezuela), en 2013 à Wuzhen (Chine), Holstebro (Danemark) et à Kuala Lumpur (Malaisie), en 2012 à Roskilde et Holstebro (Danemark), en 2011 en Colombie, en 2010 en Roumanie, en 2008 au Mexique et au Pérou, en 2007 au Danemark, à Malte et en Italie, en 2005 en Croatie, Grande-Bretagne, en Italie, et en Pologne, en 2004 à Hong Kong (Chine) et en Italie. *Dans le squelette de la baleine* a été invité au VIII^e Festival de Teatro de Cali (Colombie, 2011), au SITF – Sibiu International Theatre Festival 17 (Roumanie, 2010), au Malta Arts Festival in Valletta (Malte, 2007), au Zagreb World Theatre Festival (Croatie, 2005).

³ Taviani précise que les spectacles « nouveaux » entre 1976 et 2004 sont : « *Viens ! Et le jour sera à nous* (1976) ; *Cendres de Brecht* (1980), *L'Evangile d'Oxyrhincus* (1985), *Talabot* (1988) ; *Kaosmos* (1993) ; *Mythos* (1997) ; *Le rêve d'Andersen* (2004). Pour la même période, les spectacles « de montage » sont : *Le livre des danses* (1974) ; *Johann Sebastian Bach* (numéros de clown, 1974) ; *Anabasis* (spectacle itinérant ; 1977) ; *Le Million* (1978) ; *Ode au Progrès* (1997) et *Les grandes villes sous la lune* (2003). Cf. F. Taviani, « Annessi 1. Nota cronologica », *Cultura teatrale*, 2005, p. 10 (en ligne : <http://www-static.cc.univaq.it/culturateatrale/pratiche/2005-pratiche/Taviani.pdf>). Consulté le 2 septembre 2015.

⁴ *Ibidem*. Notre traduction.

⁵ *Ibidem*. Cependant, au fil des années, le nombre des spectateurs admis augmentera (jusqu'à doubler).

⁶ *Ibidem*.

[*Kaosmos*] était achevé et tourna pendant quatre ans. Lors de la dernière reprise à Holstebro, nous l'avons « fait sombrer ». Nous l'avons présenté sans costumes, ni accessoires, ni lumières entre deux tablés d'amis qui mangeaient et buvaient. Des débris qui avaient résisté à la démolition – les actions organiques et les relations entre acteurs – je bâtis un nouveau spectacle : *Dans le squelette de la baleine*⁷.

Le témoignage que livre l'actrice italienne Roberta Carreri⁸ sur la réutilisation des matériaux donne des éléments permettant d'éclairer le contexte de cette décision. Elle évoque le fait que, en 1997, deux actrices, Isabel Ubeda⁹ et Tina Nielsen¹⁰, quittent l'Odin tandis que l'acteur Tage Larsen le réintègre après une absence de dix ans. À la même période, le groupe décide d'arrêter les représentations de *Kaosmos* et Barba en organise les « funérailles ». Pour cette dernière représentation, il laisse les acteurs libres de choisir comment s'habiller, puis il leur donne rendez-vous dans la salle blanche, l'un des espaces de travail et de répétitions du Nordisk Teaterlaboratorium à Holstebro. Roberta Carreri dit avoir apporté alors quelques changements à son personnage dans *Kaosmos* ; elle décide notamment de laisser ses cheveux déliés, opte pour une robe couleur cyclamen aux broderies blanches et des bottes militaires avec des semelles en cuir. Comme elle le fait remarquer, ce simple changement apporte de profondes transformations dans son jeu : « cela fut extraordinaire de ressentir comment ces chaussures prenaient possession des partitions de mon personnage de *Kaosmos* et les transformaient complètement, en les faisant exploser par une vitalité inattendue. Un nouveau personnage était né du simple changement de costume »¹¹.

À l'occasion de la dernière reprise de *Kaosmos*, en entrant dans la salle blanche, les acteurs découvrent deux grandes tables sur les deux côtés de la salle sur lesquelles sont posés du pain, des olives et du vin. Eclairés par des bougies, des convives prennent part à ce banquet funéraire. Le spectacle est

⁷ E. Barba, *Brûler sa maison. Origines d'un metteur en scène* (2011), tr. fr. de E. Deschamps-Pria, Editions L'Entretemps, Montpellier 2011, p. 198.

⁸ R. Carreri, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret* (2007), Edizioni Il Principe Costante, Milano 2007, p. 150. Notre traduction.

⁹ Isabel Ubeda, actrice espagnole, a été membre de l'Odin de 1990 à 1997. Elle a participé aux créations de *Talabot*, *Rooms in the Emperor's Palace*, et *Kaosmos*.

¹⁰ Tina Nielsen, actrice danoise, a été membre de l'Odin de 1992 à 1997. Elle a participé aux créations de *Rooms in the Emperor's Palace* et *Kaosmos*.

¹¹ R. Carreri, *Tracce*, cit., p. 150.

joué deux fois : la première avec Tina Nielsen et Isabel Ubeda, la seconde avec Tage Larsen à qui Eugenio Barba avait demandé d'improviser des actions à l'aide d'une planche en bois, alors qu'il traversait l'espace scénique d'un côté à l'autre, lentement, pendant toute la durée de la performance. L'espace scénique conçu pour la dernière de *Kaosmos* devient l'espace de jeu du nouveau spectacle, *Dans le squelette de la baleine*. Le dispositif scénique fait ressortir de manière exemplaire la démarche d'entrée en résonance avec l'auditoire, qui se fait par une stimulation pluri-sensorielle des spectateurs. Ces derniers sont placés sur les deux côtés de l'espace de jeu et sont assis le long d'une table où, sur une élégante nappe blanche, sont posés du pain, des olives noires et des verres à vin. Une fois que le public a pris place, Eugenio Barba verse le vin dans le silence respectueux de la salle, la seule musique audible est alors celle chantée par le vin versé dans chaque verre. Les acteurs entrent en scène ensuite et les actions s'enchaînent au milieu de deux tablées. Le spectateur est immédiatement immergé dans les sons et les couleurs, entouré par une multitude d'actions, il regarde et entend les acteurs chanter et réciter leurs vers. En même temps, il peut observer les autres spectateurs attablés et être observé à son tour ; il est tacitement invité à prendre part au repas frugal et à le partager avec la communauté éphémère réunie dans la salle.

L'une des sources d'inspiration est le conte *Devant la loi* de Franz Kafka (1914)¹², déjà utilisé pour le spectacle *Kaosmos*. Dans *Kaosmos*, les comédiens jouaient le texte dans leurs langues respectives (espagnol, anglais, italien, danois, norvégien), exception faite pour quelques passages traduits dans la langue du lieu où le spectacle était présenté. Dans le programme de salle de *Dans le squelette de la baleine*, on présente *Devant la loi* comme « l'histoire d'une personne "venue de la campagne" qui, par timidité et obéissance, n'ose pas franchir la Porte de la loi ». Le conte de Kafka est perçu par le groupe et décrit au lecteur/spectateur comme un texte où « le désespoir se déguise en espoir et l'extrémisme spirituel prend des airs de scepticisme goguenard ». L'espace public est défini dans cette brochure comme un « espace paradoxal pour une solitude partagée ». Il est

¹² Ce conte sera compris dans le recueil *Un médecin de campagne* publié en 1919.

par ailleurs précisé que le titre, *Dans le squelette de la baleine*, fait référence à un verset de l'Evangile de Mathieu (12,39) qui récite : « une génération méchante et adultère demande un signe ; il ne lui sera donné d'autre signe que celui du prophète Jonas »¹³. D'autres matériaux utilisés sont : les textes tirés d'un ancien spectacle de l'Odin, *L'Evangile d'Oxyrhyncus* (1985-1987), qui ne sont plus en copte et sont donc compréhensibles¹⁴, et un poème d'Attila József (1905-1937) intitulé *Le Septième*¹⁵. De même, d'autres images des anciens spectacles de l'Odin ont nourri l'univers de *Dans le squelette de la baleine* : à la fin du spectacle, Tage Larsen cloue la Bible sur une planche en bois à l'aide d'une hache ; le même geste avait été effectué dans un passage de *Viens ! Et le jour sera à nous* (1976-1980). Barba fait référence à cette « citation » dans *Brûler sa maison* :

[Dans *Viens ! Et le jour sera à nous*], les nouvelles lois étaient placardées sur les palissades qui clôturaient les immenses propriétés du continent américain. Les pionniers victorieux (Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal et Tage Larsen) s'agenouillaient humblement devant le chaman de la tribu vaincue (Iben Nagel Rasmussen), posaient délicatement la Bible – leur boussole et leur talisman – sur une planche de bois à même le sol. Torgeir soulevait la hache avec laquelle ils s'étaient ouvert un chemin à travers le continent américain et, s'en servant comme d'un marteau, il clouait le Livre. La Bible était crucifiée. A chaque coup de marteau qui enfonçait les clous dans la chair des pages sacrées, faisait écho le chant déchirant du chaman¹⁶.

Dans le squelette de la baleine apparaît donc comme un assemblage de propositions et idées préexistantes, reprises des anciens spectacles de la troupe. Cette manière de procéder n'était pas habituelle chez l'Odin, du moins en ce qui concerne les nouvelles créations. Barba qualifie le processus déployé in *Dans le squelette de la baleine* comme « l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire au théâtre »¹⁷ et tient à préciser que ce spectacle était issu d'un projet qui n'avait pas été prémédité par les membres de l'Odin. Le groupe s'était interrogé sur ce qui resterait du matériau scénique et sur la qualité de sa nature, au moment où des anciennes partitions, dénouées de

¹³ Toutes ces citations sont tirées du programme de salle (dans la version française) du spectacle *Dans le squelette de la baleine*.

¹⁴ R. Carreri, *Tracce*, cit., p. 150.

¹⁵ Barba avait l'intention de rendre hommage à ce poète hongrois, communiste, suicide à l'âge de 32 ans, dont la biographie l'avait particulièrement frappé.

¹⁶ E. Barba, *Brûler sa maison*, cit., p. 145.

¹⁷ Ivi, p. 151.

leurs éléments extérieures (costumes, décors, lumières) étaient utilisées pour un nouveau spectacle. Il se demandait si malgré le changement de forme et de contexte les actions pouvaient garder leur force tout en acquérant une nouvelle vie et un nouveau sens, donnant ainsi naissance à quelque chose d'« autre ». Ce sont les chemins et les logiques de la sérendipité¹⁸ qui guident le groupe vers ce procédé.

Quant à l'audacieuse aventure entreprise par l'Odin autour de la création de *Dans le squelette de la baleine*, Barba relate :

Ce sont les circonstances qui nous ont amenés à constater que, contre toute attente, contre toute règle de bon sens, les partitions des précédents spectacles avaient gardé une mystérieuse efficacité et une capacité d'engendrer des significations, même lorsque vient à manquer tout ce qui généralement sert de pont entre les acteurs et les spectateurs. Quand nous avons entrevu cette aubaine, nous avons décidé de l'explorer¹⁹.

Cependant, Barba est conscient du péril de cette tentative de bouleversement du processus de création qui demande beaucoup de prudence et d'habileté. Il estime nécessaire de procéder de manière à maintenir vivantes les partitions auprès du spectateur, même si ce dernier ne comprend pas forcément leur signification, car « un spectacle basé sur la simultanéité de situations qui n'ont rien à faire entre elles, peut facilement

¹⁸ La notion de sérendipité apparaît déjà dans un entretien de Barba avec Ferruccio Marotti en 1969 : « Je pense que le terme “expédition anthropologique” doit se comprendre de manière littérale : c'est-à-dire quelqu'un qui part sachant qu'il existe quelque chose dont il ignore tout. Il peut connaître quelque chose seulement à la fin de l'expédition. Rien n'est donné a priori. Il se met en voyage. C'est un peu comme Colomb : il part en pensant d'arriver en Inde et il arrive à un autre endroit » (F. Marotti, *Intervista con Eugenio Barba e Torgeir Wethal* (1969), in *Il libro dell'Odin*, a cura di F. Taviani, Feltrinelli, Milano 1975, p. 13). Puis, le terme revient in *Les enfants du silence*, un texte publié dans le programme de salle du spectacle *Le Rêve d'Andersen*, Odin Teatret, Holstebro, 2005 pour la version française. Enfin, le mot sérendipité apparaît à plusieurs reprises dans le dernier ouvrage d'Eugenio Barba : *Brûler sa maison*, cit., p. 232. Dans la préface de leur ouvrage *Sérendipité, le hasard heureux*, Daniel Bourcier et Pek van Anel expliquent : « Il est risqué de proposer une définition consensuelle de ce mot – qui est un concept multiforme et un phénomène polymorphe. On dira provisoirement que la sérendipité est considérée comme la capacité de découvrir, d'inventer, de créer ou d'imaginer quelque chose de nouveau sans l'avoir cherché à l'occasion d'une observation surprenante qui a été expliquée correctement. Ce phénomène concerne tous les domaines de l'activité humaine » (D. Bourcier, P. van Anel, *Sérendipité, le hasard heureux*, Hermann, Paris 2011, p. 7-8). Voir également U. Eco, *The Force of Falsity*, in *Serendipities : Language and Lunacy*, traduit par William Weaver, Orion, London 1999, p. 1.

¹⁹ E. Barba, *Brûler sa maison*, cit., p. 151.

tomber dans l'inanité et dans l'ennui qui résulte de l'arbitraire »²⁰. Et il conclut :

Les chances de succès dépendent de la manière dont les matériaux scéniques se sont enracinés dans le corps-esprit de chaque acteur. Quel que soit le tissu raffiné d'histoires et de sources, à la fois claires et secrètes, si ces racines ne produisent pas des actions dont l'effet organique résonne dans l'univers des émotions et des associations du spectateur le spectacle s'effondre littéralement. Il s'évanouit comme un fantôme aux premières lueurs de l'aube²¹.

Eugenio Barba est un italien du sud, issu d'une famille bourgeoise de Gallipoli dans les Pouilles, fils d'un militaire et d'une femme d'origine aristocratique. Cependant, dès son enfance, le milieu aisé auquel il appartient souffre des conséquences de la deuxième guerre mondiale. En outre, deux ans après la guerre, Barba perd son père, un officier du régime fasciste qui avait combattu à la tête d'une légion de chemises noires. Barba était âgé de dix ans quand il assiste et participe aux cérémonies funéraires organisées après le décès de son père. Cet événement tragique, marque pour toujours sa vie et sa carrière. En effet la mort est l'un des *leitmotiv* de la poétique de l'Odin.

Dans la scène finale de *Kaosmos* :

Les acteurs se dépouillaient de leurs costumes traditionnels et les enfouissaient dans un tombeau : la Porte de la Loi grande ouverte par terre. Ils enfilaient des habits modernes, chantant à tue-tête l'arrivée imminente du Déluge. Le tombeau se métamorphosait en champ de blé qu'une ménade foulait aux pieds dans une danse extatique²².

La mort, en tant que passage à une condition nouvelle, avait été annoncée au spectateur bien avant de « faire sombrer » *Kaosmos* et de sacrifier cette action par la mise en place d'un banquet funéraire. Dans le spectacle, le thème du repas a une place privilégiée. D'ailleurs, *Dans le squelette de la baleine* est le seul spectacle de l'Odin où le goût est à l'honneur, le public étant convié à un banquet, même si le repas, le vin et le partage de la table appartiennent aux codes de vie de la troupe et ont toujours été des éléments importants dans la philosophie de l'Odin. Ainsi, le 40ème anniversaire

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 145.

(2004) de la naissance due l’Odin donne lieu à deux immenses festins, l’un à l’intérieur du théâtre, l’autre sous la forme d’un banquet face à la mer. On ne peut que penser aux réflexions de l’historien Pascal Ory sur l’identité :

Le repas est un espace-temps où on fait communauté et, *ipso facto*, où on se replace dans une continuité temporelle, immédiate (la transmission du milieu) ou médiate (la transmission du super-groupe, national, confessionnel...). Le boire et le manger, c’est vraiment “ce qui reste quand on a tout oublié”²³.

En mettant en scène le repas de *Dans le squelette de la baleine*, Barba souhaitait organiser un banquet funéraire pour clôturer l’expérience de *Kaosmos*. Il s’agissait sans doute de marquer par un rite le changement dans la structure de l’ensemble de l’Odin qui, d’une part, avait perdu deux membres du groupe, et d’autre part, avait retrouvé un de ses anciens acteurs (Tage Larsen). Mais le banquet renvoie aussi à la dernière cène du Christ, et, dans ses composantes esthétique et formelle, s’inspire de la célèbre peinture de Leonardo da Vinci.

Si les regroupements massifs d’homme et de femmes de théâtre réunis par l’Odin tout au long de sa trajectoire évoquent la grand-messe, la solennité de la cérémonie et la valeur confiée aux repas contribuent à susciter et à bâtir un sentiment communautaire. Par ailleurs Eugenio Barba connaît les études de l’anthropologue italien Ernesto de Martino concernant la valeur symbolique du banquet funéraire dans l’Italie du sud :

Le banquet funéraire qui peut prendre une signification plus proprement morale, celle d’un repas d’alliance et de communion, mais qui peut également garder sa valeur proche du chaos initial, en se présentant comme forme de compensation ou de récupération pour les survivants²⁴.

En Europe, le rituel du banquet funéraire est présent dans de nombreuses civilisations. Le « manger ensemble » aidait une collectivité à faire le deuil. Le partage communautaire d’un repas après un décès pouvait avoir

²³ P. Ory, *L’identité passe à table. Entretiens sur le passé, le présent et l’avenir gastronomiques de l’humanité en général et de la France en particulier*, PUF, Fondation d’entreprise Nestlé France, Paris 2013, p. 55.

²⁴ « [...] [Il] banchetto funebre, che può acquistare il significato più propriamente morale di un pasto di alleanza e di comunione, ma che può anche mantenere la sua valenza più prossima al caos iniziale, presentandosi come forma di compensazione o di recupero per i sopravvissuti. ». E. De Martino, *Furore, Simbolo, Valore*, (1962), Feltrinelli, Milano 1980, note 15, p. 165. (Notre traduction).

différentes fonctions : honorer le défunt, neutraliser son agressivité, montrer la richesse de la famille, rassembler la communauté des survivants et mettre en évidence l'opposition entre la vie et la mort. L'anthropologue italienne Annamaria Rivera explique que, dans les différents dialectes de l'Italie du sud, les termes « consòlo, conzòle, consuòlo, cuònzolo, ricùnsulu » désignant le banquet funéraire soulignent la fonction consolatrice et reconfortante de ce rituel²⁵. Dans l'Italie du nord et dans d'autres pays européens il existe en revanche une expression linguistique populaire qui désigne le rituel du banquet comme « manger le mort », qui soulignerait plutôt un lien avec le cannibalisme rituel.

L'analyse du processus de création ainsi que celle du cadre de la présentation du spectacle *Dans le squelette de la baleine* permet d'observer quelles sont les stratégies que l'Odin a mises en place pour impliquer la réception du spectateur. La vue, le toucher et le goût sont les sens les plus stimulés dans cette performance : leur tissage et leur superposition, à plusieurs moments de la pièce, déclenchent une synesthésie qui amène le spectateur à atteindre un niveau plus profond de sa perception. Les témoignages et les documents présentés nous éclairent quant au procédé visant à susciter chez le spectateur des effets sensoriels efficaces, lui communiquant l'impression d'appartenir à une communauté d'esprits éphémère et ancienne, qui est celle de l'espèce humaine.

²⁵ « [...] Il « mangiare insieme » è infatti una delle forme rituali di riscatto dalla crisi del lutto, un'azione che ricompatta la solidarietà della comunità dei parenti, compensando il gruppo del vuoto lasciato dal morto ». A. Rivera, *Il mago, il santo, la morte, la festa : forme religiose nella cultura popolare*, edizioni Dedalo, Bari 1988, p. 106 (Le « manger ensemble » est en effet une des formes rituelles de rachat de la crise du deuil, une action qui réaffirme la solidarité de la communauté de la famille, en compensant le groupe du vide laissé par le mort).